

KAJ STORITI Z AVANTGARDO? ALI: KAJ OSTAJA OD DEVETNAJSTEGA STOLETJA V UMETNOSTI DVAJSETEGA STOLETJA?

Thierry de Duve

Dovolite mi, da vam že takoj podam navidezno nesmiselen odgovor na drugo vprašanje, ki ga vsebuje moj naslov: kar ostaja od devetnajstega stoletja v umetnosti dvajsetega stoletja, je *umetnost na splošno*. Kaj naj pomeni *umetnost na splošno*? Izhajal bom iz tega, kar sem pred nekaj časa napisal za zadnjo stran ovitka knjige *Au nom de l'art*, ki je knjiga, ki beleži teoretični vpliv Duchampove iznajdbe ready-madea na estetiko:

»Nikoli se ne bi smeli prenehati čuditi dejstvu – ali prenehati skrbeti glede njega – dejstvu, ki danes velja za popolnoma legitimno, da je vsak lahko umetnik ne da bi bil slikar ali pisatelj, glasbenik, kipar, filmar itd. Ali je modernost izumila *umetnost na splošno*?«¹

Čeprav ne več povsem brez smisla, zveni sedaj moja trditev, da *umetnost na splošno* ni le izum modernosti, ampak bolj specifično to, kar je ostalo od devetnajstega stoletja v umetnosti dvajsetega, povsem nesmiselno. Mar ne bi *umetnost na splošno* prej bila odgovor na vprašanje: kaj ostaja od umetnosti dvajsetega stoletja ob zori enaindvajstega? Da, to je pravilno. *Umetnost na splošno* je v veliki meri Duchampova zapuščina. Na tej točki moja trditev ni nič več ne brez smisla in ne absurda, temveč je postala zelo nejasna. Preden lahko to stvar bolje osvetlimo, moramo izločiti neko široko sprejeto prepričanje. Pogosto, zelo pogosto se misli, da je *umetnost na splošno* nova, postduchampovska umetniška kategorija, ki vsebuje dela, ki niso ne slikarstvo, ne kiparstvo, ne glasba, ne film, itd., temveč preprosto umetnost, umetnost v ednini. Konceptualna umetnost bi bila njena prva izvedba po Duchampu. Z iznajdbo ready-madea naj bi Duchamp ustvaril novo umetniško zvrst, ločeno od sli-

¹ Thierry de Duve, *Au nom de l'art*, Minuit, Pariz 1989.

karstva, kiparstva in vseh ostalih umetnosti ter nov lik, namreč umetnika na splošno. Tisti, ki to verjamejo, zagrešijo klasično napačno razlago, da namreč krivijo – oziroma v tem primeru častijo – sla zaradi vsebine sporočila, ki ga je prinesel. V mojem prispevku želim popraviti to napačno razlago. Duchamp ni niti avtor niti izumitelj *umetnosti na splošno*. Je tisti, ki nam je prinesel vest o tem, da ta obstaja. Saj *umetnost na splošno* ni medij, ne zvrst, in ne stil, temveč je stanje, v katerem smo – stanje, ki ga je razkril prihod ready-madea – in ki je zato temu predhodno. *Umetnost na splošno* se ne prišteje k tradicionalnim medijem kot sta slikarstvo ali kiparstvo; ne razlikuje se od tradicionalnih žanrov kot sta krajinarska slika ali akt; ne predstavlja stilistične kategorije, ki bi jo lahko prepoznali prek neke skupne značilnosti, kot na primer »izme«, ki jih je bilo v dvajsetem stoletju v izobilju. Nasprotno, slikarstvo in kiparstvo, krajinarstvo in akt ter vsi »izmi« dvajsetega stoletja so del *umetnosti na splošno*, saj *umetnost na splošno* ničesar ne izključuje. Zares, izraz pomeni, da je sedaj tehnično mogoče in institucionalno legitimno izdelovati umetnost iz česarkoli in vsega. *Umetnost na splošno* je ime, bi lahko trdili, novo ime, ki nadomešča star generični izraz »upodabljajoča umetnost« z reorganizacijo, ki je bila vzpostavljena takoj po Duchampovem rastočem ugledu v šestdesetih letih, ko so pop, minimalistična in konceptualna umetnost potrdili sprejetost ready-madea. Nedvomno je minilo kar nekaj časa, da je vest prišla do nas, saj je prvi javni pojav ready-madea zabeležen leta 1917. To, o čemer ta vest govori, pa je precej starejše – še starejše, kot bomo videli, od devetnajstega stoletja. Nanaša se na rojstvo avantgarde, kar pa me pripelje k prvemu vprašanju v mojem naslovu: kaj storiti z avantgardo? Aktualno vprašanje, zelo potrebno in težko vprašanje, ki je naslovljeno na vse nas umetnike, umetnostne zgodovinarje in ljubitelje sodobne umetnosti, saj se zdi, da je natanko enako stanje *umetnosti na splošno*, v katerem se nahajamo danes, povzročilo razočaranje nad avantgardo. *V redu, meja ni več: če sta lopata za sneg in pisoar lahko umetnost, je lahko umetnost karkoli. Pa kaj? Avantgarda je umetnikom nekoč obljubljala neskončno svobodo; ta svoboda pa je sedaj postala njihova ječa.* V članku, ki je v Franciji sprožil divjo kampanjo proti sodobni umetnosti in zapuščini avantgarde, je pred približno desetimi leti novinar Jean-Francis Held imel povedati tole:

»Neprestano siljeni, da prehitvajo sami sebe, se najboljši sodobni umetniki zaletavajo v betonsko steno v kateri ni nobenih vrat. ... Biti ironičen je lahko. Resnica pa je, da je situacija patetična. ... Zakaj naj bi bili današnji ustvarjalci bolj povprečni kot včerajšnji? Ni njihovo pomanjkanje talenta tisto, ki jih obsoja na golo besedičenje, temveč iztrošenost zgodovinskega potovanja, ki je šlo svojo pot.«²

² Jean-Francis Held, »Les Impostures«, *L'Événement du jeudi*, 18.–24. junij 1992.

In Held po pričakovanju zaključí z dvema opazkama: 1. »Zaradi pomanjkanja sodobnega smo obsojeni na preteklo.« 2. »Videli smo cesarjeva nova oblačila. Edina avantgardna drža, ki nam še preostane je to, da jo razglasimo.« No, zakaj pa ne bi prijeli Helda za besedo? Razglasimo, da smo, ko je lahko umetnost narejena iz česarkoli, zares videli cesarjeva nova oblačila, saj to pomeni, da je kdorkoli lahko umetnik. In priznajmo, da smo obsojeni na preteklost, kar vsaj za umetnostnega zgodovinarja ni nujno strašen položaj – še toliko manj strašen je, bi lahko trdil, če razume svojo nalogo kot dolžnost reinterpretirati preteklost tako, da pokaže, da ostaja prihodnost široko odprta in to navkljub videzu o nasprotnem. Vse bo sedaj odvisno od njegove interpretacije cesarjevih novih oblačil, z drugimi besedami vesti, ki jo je prinesel Duchamp. Torej, vse je lahko umetnost, vsak je lahko umetnik. Za koga je to slaba in za koga dobra novica? In, najprej, ali je novica tako nova? Že leta 1846 je Balzacov lik v *Človeški komediji* z enako drznostjo v isti sapi izrekel besede »n'importe quoi« (karkoli) « in »avantgarda«:

»Vse se je zarotilo k temu, da nam pomaga. Tako so vsi tisti, ki pomilujejo ljudi in se prepirajo o vprašanju proletariata in plač, ali pišejo proti jezuitom, ali jih skrbi izboljšanje česarkoli – komunisti, humanitarci, filantropi ... razumete – vsi ti ljudje so naša avantgarda. Medtem ko mi zbiramo smodnik, pletejo oni vžigalno vrstico, ki jo bo vžgala iskra okoliščin.«³

Ton razprave je določen. To je ton revolucionarne retorike. Če vam je bolj kot Balzacova všeč retorika Victorja Hugoja, ki je lirično povezana z veliki misleci razsvetljenstva, poslušajte kaj pravi leta 1862 v *Nesrečnikih*:

»Enciklopedisti, z Diderotom na čelu, fiziokrati, s Turgotom na čelu, filozofi, z Voltaireom na čelu, utopisti z Rousseaujem na čelu, so štiri posvečene legije. Njim dolgujemo neizmerno napredovanje človeštva k luči. To so štiri predstraže človeškega rodu, ki korakajo proti štirim tečajem napredka, Diderot naproti lepoti, Turgot naproti koristnemu, Voltaire naproti resnici, Rousseau naproti pravici.«⁴

Victor Hugo privzame uporabo besede avantgarda na način saintsimonovcev. Pesnikovim »štirim posvečenim legijam« ustrezajo pri Saint-Simonu

³ Honoré de Balzac, *La comédie humaine v: Œuvres complètes*, zv. XI, Club de l'honnête homme, Pariz 1956, str. 561.

⁴ Victor Hugo, *Nesrečniki*, II. del (prev. Silvester Škerl), Državna založba Slovenije, Ljubljana 1957, str. 285.

umetniki, znanstveniki in industrijalci, ki jim je zaupana naloga, da povedejo človeštvo k napredku, svobodi in sreči in to prek projekta socialistične in centralizirane države. »V tem velikem podvigu bodo umetniki, ljudje domišljije, začeli marš,« pravi Saint-Simon leta 1825 v *De l'organisation sociale*, ter doda:

»Zlato dobo bodo vzeli iz preteklosti in jo ponudili kot darilo prihodnjim rodovom, oni bodo pripravili družbo do tega, da bo strastno zasledovalo vzpon svoje dobrobiti; in oni bodo to storili s tem, da bodo predstavili podobo novega obilja, s tem, da bodo vsakega člana družbe pripeljali do zavesti, da si bo kmalu vsak delil užitke, ki so bili doslej privilegij majhnega razreda; oni bodo opevali blagoslove civilizacije in za doseganje svojega cilja bodo uporabili vsa sredstva umetnosti, zgovornosti, pesništva, slikarstva, glasbe; z eno besedo, razvili bodo pesniški vidik novega sistema.«⁵

Spoznavati pričenjamo za koga bo, ko pride čas, dobra novica to, da je vsak lahko umetnik: za tiste, v korist katerih bodo umetniki medtem »razvili pesniški vidik novega sistema«. Množice so tiste, na katere se v nepodpisanem dialogu *L'artiste, le savant et l'industriel* iz leta 1825, ki so ga pogostokrat pripisovali Saint-Simonu, obrača Olinde Rodrigues:

»Mi, umetniki, bomo služili kot vaša avantgarda; moč umetnosti je resnično najneposrednejša in najhitrejša. Imamo vsakovrstna orožja: kadar hočemo širiti nove ideje med ljudmi, jih vklešemo v marmor ali naslikamo na platno; razširjamo jih s pomočjo pesništva in glasbe. [...] Obračamo se na človekovo domišljijo in občutke; zato moramo doseči najbolj živopisno in odločno akcijo; in če se danes zdi, da ne igramo nikakršne vloge ali da je ta vloga v najboljšem primeru drugotna, potem je to rezultat tega, da umetnosti pogrešajo skupno usmeritev in občo idejo, ki sta bistveni za njihovo energijo in uspeh.«⁶

Gonilo, ki je skupno vsem umetnostim in skupna ideja. Ali je to ideja umetnosti v ednini? Umetnosti na splošno? Še ena navedba, tokrat iz Gabriela Désiréja Laverdanta, učenca Charlesa Fourierja, iz besedila *De la mission de l'art et du rôle des artistes* iz leta 1845:

⁵ *Œuvres de Saint-Simon et d'Enfantin*, zv. X, Otto Zeller, Aalen 1964, str. 137.

⁶ Olinde Rodrigues, »*L'artiste, le savant et l'industriel*« v *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Galerie de Bossange Père, Pariz 1825. Ponatisnjeno v: *Œuvres de Saint-Simon et d'Enfantin*, zv. X, str. 210–211.

»Umetnost [pozor, gre za umetnost v ednini], izraz družbe, sporoča v svoji največji vzvišenosti najnaprednejše družbene težnje; je znanilka in pokazateljica. Da bi lahko vedeli, če umetnost z dostojanstvom izpolnjuje svojo vlogo pobudnika, če je umetnik zares avantgarden, moramo vedeti, kam gre človeštvo in kakšna je usoda naše vrste.«⁷

Na tej točki morda mislite, da razumete v kakšnem smislu sem dejal, da je *umetnost na splošno* odgovor na vprašanje: kaj ostaja od devetnajstega stoletja v umetnosti dvajsetega? Kar ostaja – ali naj rečemo je ostalo? – je ideološki, je revolucionarni program umetniške avantgarde kot kopja emancipiranega človeštva. Imenujmo ta program avantgardizem. Umetnikom avantgarde je dodelil nalogo, da tlakujejo pot temu človeštvu, katerega ustvarjalnost (po marksistično: delovna sila) bo osvobojena do te mere, da se bo za vsakega moškega ali žensko na svetu lahko dejalo, da je umetnik. Morda ste tudi uganili zakaj sem ravnokar okleval med sedanjikom in preteklikom. Kar je ostalo od devetnajstega stoletja v umetnosti dvajsetega stoletja v zgoraj navedenem pomenu, nikakor ni to, kar je ostalo od umetnosti dvajsetega stoletja ob zori enaindvajsetega stoletja, razen če verjamete, da nam je sel Duchamp prinesel dobro novico, da smo vsi postali umetniki, ker je bila naša ustvarjalnost končno spuščena s povodca. Toda tega po vsej verjetnosti ne verjamete. Obstaja možnost, da se strinjate z Jean-Francisom Heldom, da »smo videli cesarjeva nova oblačila«. Če se strinjate z njim tudi v tem, da je »edina avantgardna drža, ki nam še preostane to, da jo razglasimo«, potem je razočaranje nad revolucionarnim programom avantgarde ali obup nad avantgardizmom vse, kar preostane. In če mislite, da si z vami delim ta občutek, se ne motite povsem, s tem da pozabljate, da ni nič obupanega v odnosu umetnostnega zgodovinarja, ki razume svojo nalogo kot dolžnost reinterpretacije preteklosti, da bi pokazal, da prihodnost ostaja široko odprta. In moja reinterpretacija se še sploh ni dobro začela. Lahko se začne tudi z nesmiselnostjo Laverdantove trditve v zgornji navedbi. Medtem ko Saint-Simon in saintsimonovci dodelijo umetnikom nesorazmerno *politično* nalogo, ko od njih zahtevajo, da dajo družbi »skupen zagon in splošno idejo«, dodeli Laverdant vrh tega enako nesorazmerno nalogo, toda *interpretativno*, vsem tistim – tudi današnjim umetnostnim zgodovinarjem – ki bi želeli razložiti, zagovarjati ali opravičiti umetnost, ki si resnično zasluži, da se imenuje avantgarda, ko trdi, da moramo »zato, da bi vedeli ..., če je umetnik zares avantgarden vedeti, kam gre človeštvo in kakšna je usoda naše vrste«. Jean-Francis Held ima prav, ko govori o »iztrošenosti

⁷ Gabriel Désiré Laverdant, *De la mission de l'art et du rôle des artistes* (Salon 1845), Aux Bureaux de la Phalange, Pariz 1845, str. 4.

zgodovinskega potovanja, ki je šlo svojo pot«. Najmanj, kar lahko rečemo, je, da človeštvo ni ubralo poti, ki so jo predvidevale vse te fantastične utopične razprave. Lahko, da ima prav tudi, ko ugotavlja, da je položaj sodobnih umetnikov patetičen, ker so dediči teh razprav. Toda v kolikšni meri so takšni dediči? Do te mere, da etika umetnika je in je vedno bila, ne odreči se upanju v boljši svet. Nobene potrebe ni, da bi tako željo imenovali avantgardizem. Toda glede na to, da noben umetnik, ki je vreden svojega imena, celo najbolj politično predan, ne dela pod neposrednimi in determinističnimi zahtevami ideologije, sodobni umetniki niso dediči avantgardizma. So dediči avantgarde, kar pa niti slučajno ni ista stvar. Umetniki ustvarjajo estetično. Njihove estetične odločitve, ne pa ideološka embalaža so tiste, ki morajo voditi zgodovinarjeve interpretacije. Da bi vedeli, »če je umetnik zares avantgarden«, ni potrebno »vedeti, kam gre človeštvo in kakšna je usoda naše vrste«. Dovolj je, da zaupamo naši estetski presoji in tistim, ki so zapisani zakonodajalstvu, ki je v stopetdesetih letih, ki nas ločijo od Laverdanta, podelila oznako »avantgarden« nekaterim umetnikom, ne pa drugim. Vsi vemo katerim. Ne mislim, da Manetova umetnost karkoli dolguje retoriki Balzaca, Hugoja, Saint-Simona ali Fourierja. Tako kot ne dolguje, pred Manetom, umetnost Géricaulta, Delacroixa, Daumierja ali Milleta; celo Courbetova ne, navkljub neposredni bližini Proudhona. Kot tudi ne, po Manetu, umetnost Seurata ali Pissarroja, navkljub temu, da sta bila simpatizerja anarhistov, da sploh ne omenjamo Cézanna ali Matisa. Pa vseeno so oni tisti, ki so izstrelili slikarsko avantgardo v orbito; oni so tisti, ki so prisilili svoje naslednike, da so jih upoštevali; oni so tisti, katerih rod je še vedno prisoten v najboljši sodobni umetnosti. Šele s prihodom italijanskega futurizma je bila najprej s strani Marinettija ter nato s strani futurističnih zgodovinarjev, ki so mislili, da jim je filter razprave služil za dober navdih pri razlaganju del, ponujena avantgardistična razprava zato, da bi opravičila futuristična dela. Vendar pa golo dejstvo, da so dela razlagali na tak način, kaže na njihovo šibkost. Ena od ironij zgodovine je, da so neka-teri iskali v futurističnem gibanju, ki mu ni uspelo proizvesti velikih del, model za razlago in legitimacijo avantgarde, ki so ga številni umetnostni zgodovinarji in kritiki lahkomišelnostno projicirali navzgor in navzdol po zgodovini, in to pogosto na dela povsem drugačnega kalibra. Druga ironija zgodovine je, da je učenje umetnosti dvajsetega stoletja še vedno pogosto obremenjeno z odvisnostjo od avantgardistične retorike. Takorekoč na vseh univerzah in umetnostnih šolah, ki jih poznam, je poučevanje zgodovine moderne umetnosti nerodno ločeno od poučevanja umetnosti starejših obdobj, učitelji pa, ki so zadržani za moderno umetnost, očitno zagovarjajo vrednote, ki nasprotujejo onim, ki jih zagovarjajo njihovi kolegi. Razlog je v tem, da so argumenti, s katerimi skušajo vpeljati svoje študente v razumevanje in ljubezen do moderne

umetnosti, skozi in skozi kontaminirani z avantgardistično retoriko: zavračanje preteklosti, oboževanje novega, vera v napredek in linearni čas tvorijo futuristično sestavino te retorike; dogmatizem, didaktizem, vera v organsko povezavo umetnosti in revolucionarne politike, antielitizem, za katerega se na koncu vedno izkaže, da je vrhunec elitizma, tvorijo utopično sestavino; negativnost, destrukcija ali dekonstrukcija, nihilizem, dialektično protislovje in samoreferencialnost tvorijo antitradicionalistično sestavino te retorike. Kako lahko potem zahtevate, da študentje umetnosti razumejo – ne da bi postali cinični – da je avantgarda njihova tradicija, tradicija, ki jo morajo spoznati, da bi jo lahko dosegli? In kako lahko zahtevate od študentov umetnostne zgodovine, izmed katerih nekateri postanejo kustosi v muzejih in restavratorji, da razumejo, da je avantgarda resnično nadaljevanje tradicije? Ne želim zmanjševati prekinitev v tradiciji, prav nasprotno. Imenovati umetnost vulgaren pisoar, ki ga niti ni ustvaril umetnik, je brez dvoma najbolj radikalna prekinitev tradicije, ki si jo lahko zamislimo. Toda prosim ne pozabite, kaj sem, ne da bi to razložil, trdil na začetku mojega besedila: Duchamp je zgolj sel. Naj ga krivimo ali slavimo, vsakič ga napačno razumemo, če mu pripisujemo odgovornost za vsebino sporočila. Kakšno je že bilo? Umetnost je lahko karkoli. In za sporočilom je še tole: kdorkoli je lahko umetnik. Sporočilo ostaja odprto za interpretacijo. Navedki, ki sem jih citiral iz Balzaca, Victorja Hugoja, Saint-Simona, Laverdanta, itd. nas vodijo naravnost – toda ne k Marcelu Duchampu, temveč k Josephu Beuysu, ki je o Duchampu izjavil:

»Kritiziram ga, ker je v trenutku, ko bi lahko razvil teorijo na osnovi dela, ki ga je dosegel, molčal. In jaz sem tisti, ki danes razvija teorijo, ki bi jo lahko razvil on.⁸ [...] Ta predmet (pisoar) je namestil v muzej in opazil, da ga premikanje z enega prostora na drugega spremeni v umetnost. Ni pa mu uspelo jasno in preprosto ugotoviti, da je vsak človek umetnik.«⁹

Ubogi Beuys, neverjetni Beuys. On je, sam po sebi, rep avantgardnega kometa, ki uničuje samega sebe na temnem nebu razočarane romantike, je zadnji velikih utopistov, ki so od razsvetljenstva podedovali sanje spremeniti družbo prek umetnosti. Lahko bi podpisal citate, ki sem jih vzel iz Balzaca, Victorja Hugoja, Saint-Simona in Laverdanta, le da so bili vsi ti avtorji Francozi, Beuys pa je bil Nemec. Njegova lastna tradicija ima korenine v nemški različici avantgardistične utopije, to je, v interpretaciji – moral bi reči napačni

⁸ Joseph Beuys, »Entretien avec Bernard Lamarche-Vadel«, *Canal*, št. 58–59 (zima 1984–85), str. 7.

⁹ Joseph Beuys, »Entretien avec Irmeline Lebeer«, *Cahiers du Musée national d'art moderne*, št. 4, 1980, str. 179.

razlagi – Kanta s strani prvih romantikov: bratov Schlegel in Schillerja, čigar pisma *O estetski vzgoji človeka* skoraj z besedo za besedo napovedujejo Beuysa, Schellinga in seveda Novalisa, prvega avtorja, ki je oznanil, da je vsak človek umetnik. Toda Beuys ni nikoli razumel Duchampovega molka. Kritiziral je Duchampa, ker ta iz ready-madea ni potegnil pravega zaključka in mu ni uspelo videti, da je tisto, kar je imel za zaključek, v bistvu stanje. Za Beuysa je »vsak človek je umetnik« pomenilo: vsak ima možnost biti umetnik, saj je vsakemu človeškemu bitju podeljena ustvarjalnost in ustvarjalnost je človeška sposobnost *par excellence*. Za Duchampa pa je to pomenilo: vsak človek je lahko umetnik, saj ni nikogar več, ki bi mu to lahko prepovedal. Oblast, ki ji je bila podeljena moč ločevanja med zrnji in plevelom, s tem mislim na umetnost, ki je lahko karkoli, se je zrušila. Beuysova utopija se je že izvršila in zaradi tega to nikoli ni bila utopija.

Ne bom odločil namesto vas ali je to dobra ali slaba novica. V vsakem primeru sestavlja jedro tega, kar sem na začetku imenoval *umetnost na splošno*. Da zaključim, mi dovolite, da orišem grobo zgodovinsko razlago tega prihoda, ki ne dolguje ničesar avantgardistični razpravi ter da svojo razlago okrepim z nekaj teoretičnimi premisleki. V vsaki civilizaciji, ki se je lahko domislilo, umetniški poklic spoštuje konvencije. Te konvencije so tehnična in estetska pravila, ki dajejo vsebino profesionalnemu znanju njihovega ceha in ki so predmet pogajanja s tistim delom družbe, ki jih ohranja in naroča. Umetniška tradicija je stabilna tedaj, kadar se umetniki elegantno podredijo okusu svojih pokroviteljev in kadar slednji gojijo spoštovanje do umetnikov – z drugimi besedami, ko so umetniške konvencije tisto, kar bi vse konvencije morale biti: sporazum, to je, tih ali izrecno podpisan dogovor dveh strank, ki se poznata in ki vesta, kdo sta in kaj želita. Avantgarda je rojena – je lahko rojena, se zagotovo rodi – ko ti pogoji več ne obstajajo. Stvari so se zgodile v dveh korakih. 1. Avantgarda se začne, ko nihče več ne ve, koga umetnost nagovarja. 2. Avantgarda je vsiljena, ko nihče več tudi ne ve, kdo je legitimno umetnik. Prvi korak je dolga inkubacijska doba, ki se začne proti koncu sedemnajstega stoletja in doseže svoj višek leta 1863 z *Salon des refusés*. Drugi korak se pospešeno zgodi v kasnejših letih in se izoblikuje v času okrog ustanovitve *Salon des Indépendants*, leta 1884. Svoj zgodovinski pomen razkrije leta 1917 s primerom Richarda Mutta, prve javne predstavitve enega izmed Duchampovih ready-mades.

Ni bilo naključje, da je bila slikarska avantgarda rojena v Franciji med pričkanji okrog Salona, saj je le Francija izumila to nenavadno institucijo, ki ji nikjer drugje ni enake. Sam po sebi Salon ne bi bil tako opazna institucija, če ne bi pognal iz *Académie royale de peinture et de sculpture*, ki je bila ustanovljena leta 1648 in je imela navidezen monopol nad izobraževanjem umetnikov ter njihovim dostopom do poklica. Izvorno Salon ni bil zamišljen

kot javen: preprosto je omogočal skupno srečanje akademikov in jim nudil možnost, da v tekmovalnem duhu drug drugemu pokažejo svoja dela. Toda kmalu je postal odprt za javnost, v bistvu že leta 1763, in od takrat dalje je bila v francosko umetniško krajino postavljena tempirana bomba. Naenkrat so bila dela živčih umetnikov, ki jih je izbrala žirija plemičev, ki jih je pooblastila Akademija, podvržena sodbi množice, ljudi, vsem skupaj. Javnost se je zgrinjala v Salon – in tu je bila tempirana bomba – v številu, ki je eksponentno naraščalo. Diderot je leta 1765 govoril o 20.000 obiskovalcih Salona. Za leto 1783 so ocene, odvisno od vira, nihale med 100.000 in 600.000 obiskovalci. Število obiskovalcev Salona je bilo leta 1831 ocenjeno na milijon, številko, ki je presegla celotno število prebivalcev Pariza. Udeležba se je pozneje rahlo zmanjšala, a je še vedno ostala zelo visoka do osemdesetih let devetnajstega stoletja, ko se je začela širiti na različne konkurenčne salone, ki so se pojavili ob napovedih končnega propada Akademije. Že od začetka je bila osupljiva mešanica družbenih slojev v Salonu in do sredine devetnajstega stoletja, ko je bila rojena avantgarda, je bil dostop do Salona za vse in za vsakogar, ne glede na družbeni sloj, izvršeno dejstvo. »Videl sem meščane, delavce in celo kmete,« je dejal Zola. V Franciji ni bilo enega samega slikarja, ki ga, zavedajoč se, da je njegova kariera odvisna od uspeha v Salonu, ni prevzelo to alarmantno vprašanje: za koga slika?

Kaj se zgodi s konvencijami njihovega poklica, ko slikarji razstavljajo v pogojih, kjer imajo brez razlike opraviti z vsakim in vsakomer? Da bi to lahko zapopadli, moramo postaviti poudarek na konvencijo kot na sporazum in ne kot tehnično-estetsko pravilo. Če so partnerji v sporazumu nedoločni, bo sporazum negotov in to ne bo odgovornost umetnikov. Odgovorni so le za to, da so del nekega časa in mu pripadajo ter zlasti, da razumejo, da vsaka prelomljena slikarska konvencija nakazuje sporazum prelomljen z eno strujo javnosti in istočasno nastopa kot zahteva po novem sporazumu, ki bi bil po možnosti naslovljen na drugo strujo javnosti. Vsi slikarji se morajo spopasti z nedoločljivim občinstvom Salona; nihče ne more upati, da bo lahko ves čas ugajal vsem ljudem; vsi slikajo z anonimno množico nepredvidljivih odzivov, ki jim gleda čez rame. Slikarji občutijo protislovna pričakovanja te množice kot estetske zaželenosti, okuse in predsodke, ki k njim pridejo od drugih; toda izkusijo jih s čopičem v roki in pred slikarskim platnom. Umetniki tako na estetičen način, s svojo občutljivostjo ter prek posredovanja tehničnih pritiskov svojega poklica zaznajo potrebo po sklenitvi sporazuma z naslovljencem, ki ni določen ter ga cepijo družbeni konflikti. Tako je torej estetski pritisk njegovih tehničnih omejitev tisti, ki povzroči, da umetnik vreden svojega imena sprejme ali prelomi konvencijo, se pravi sporazum. Nasprotno pa umetnik prav pod pritiskom avtoritete veljavnega sporazuma v danem segmentu

družbe, ki mu nasprotuje želja po drugem sporazumu z drugo strujo družbe, ali sprejme ali estetsko preseže tehnično omejitve. S tem, ko prelomijo s konvencijo (s pravilom), avantgardni umetniki izzovejo javnost, da upošteva dejstvo, da je konvencija (sporazum) s tem, ko je nejasna, v praksi že prelomljena in jo je potrebno od primera do primera ponovno izpogajati. Nasprotno pa avantgardni umetniki s tem, ko prelomijo s konvencijo (s sporazumom), iz konvencij (pravil) svojega poklica naredijo estetsko areno za pogajanje. Modernistični ali avantgardni slikar izpostavi onega, na katerega naslovi svoje delo, izzivu ponovnega pogajanja glede tehničnih in estetskih konvencij medija in to tako, da pristane na prelomljeno ali opuščeno konvencijo. Z drugimi besedami, okoli prelomljenega sporazuma vzpostavi nov sporazum. Raje kot da bi pozval svojo javnost, da potrdi kvaliteto njegovega slikarstva v okviru obstoječih konvencij, ki v kateremkoli trenutku v zgodovini določajo kaj naj bi bilo slikarstvo, jo modernistični ali avantgardni slikar pozove, da oblikuje svojo estetsko sodbo tako, da ta vpliva na same te konvencije. Podpisati in zapečatiti sporazum o sporazumu. Ta zahteva nima drugega načina, da se izrazi, kot lastno transgresijo. Žirija ima mandat Akademije, da predstavlja profesionalne slikarje v očeh javnosti in da slednji pokaže s konvencijami že določeno področje znotraj katerega je vabljen, da izrazi svoje ocenjevanje. Zadošča, da se žirija izogne preizkusu, pred katerega je postavljena, ko stoji pred delom, ki sega onkraj obstoječih konvencij, da bi bila soočena z naslednjo dilemo: njen estetski odziv nič več ne more biti oblikovan kot sodba okusa (ta slika je lepa ali grda, dobra ali slaba, ali nekje vmes ipd.), pač pa privzame obliko »ali-ali« (to je ali ni slika).

Leta 1874 je Manet predložil Salonu štiri svoje slike. Dve izmed njih sta bili zavrženi. Mallarmé se je postavil Manetu v bran v članku, kjer je zapisal:

»Žirija, ki ji je nejasni glas slikarjev podelil odgovornost, da izmed slik, ki so predstavljene v okvirih, izbere tiste, ki resnično obstajajo kot slike, zato, da bi nam jih lahko postavili na ogled, ni mogla povedati nič drugega kot: to je slika, ali tisto ni slika.«¹⁰

Mallarmé se je dobro zavedal, da se največji zmazki povzdignejo do naziva slike, če so »predstavljeni v okviru« in priznal žiriji le eno pravico, to je, da jih loči od »tistih, ki resnično obstajajo kot slike, zato da nam jih lahko postavijo na ogled.« Ločitev je izid estetske sodbe, četudi mejne, take, ki izjavi, da ustre-

¹⁰ Stéphane Mallarmé, »Le jury de peinture pour 1874 et Manet«, *La renaissance*, 12. april 1874, navedeno v: Pierre Courthion (ur.), *Manet raconté par lui-même et par ses amis*, zv. I, P. Cailler, Genève 1953, str. 168.

za minimalnim pogojem sprejemljivosti. Naj se žirija tedaj, ko je ločevanje že opravljeno, umakne; naj se vzdrži kakršnekoli sodbe okusa, ki sega prek tega osnovnega podpisa sporazuma. Zdaj je odvisno od obiskovalcev Salona, da odločijo katere izmed teh slik, ki *resnično* obstajajo kot slike, so *dobre*. Žirija je odgovorna zgolj za to, da potegne nominalno mejo med »to je slika« in »to ni slika« – z drugimi besedami med umetnostjo slikarstva, ki jo določa spoštovanje zadostnega števila konvencij, ki ji dajejo njeno mesto v množstvu upodabljalov umetnosti ter vsem drugim, tj. ne-umetnostjo v ednini, ki je lahko karkoli. Prepričan sem, da ste spoznali, da je Duchamp prav iz tega preostanka, iz te ogromne nikogaršnje zemlje, kasneje izvlekel svoje ready-mades, in zagotovil, da niso spoštovali nobenih, res strogo nobenih konvencij, ki bi lahko omogočile, da bi se jih prepoznalo kot slike ali celo kot dele skulpture. Toda do te točke še nismo prišli. Mallarmé je prišel do teh opažanj enajst let po tem, ko je *Déjeuner sur l'herbe* (pa ne le *Déjeuner* – tudi veliko zelo povprečnih slik) bil s strani žirije označen s »to ni slika« in »to je slika« s strani ... nikogar drugega kot Napoleona III., ki morda ni bil avtoriteta na področju umetnosti, toda vseeno, bil je vladar. Dejansko so pod njegovim pokroviteljstvom leta 1863 odprli *Salon des refusés*. Protesti izrinjenih umetnikov so dosegli celo njegova ušesa. Ker je imel drugo delo kot pa igrati razsodnika (nikoli pa ni zamudil priložnosti za malo demagogije), si je umil roke nad prepiri Akademije in točno nasproti uradnega Salona odprl paviljon, kjer so se množice morale zadovoljiti s tistimi deli, ki so bila zavrnjena. Kar se je zgodilo potem, je zgodovina. Nihče se ne spomni Salona leta 1863, toda *Salon des refusés* se še vedno sonči v slavi Maneta, navkljub avtoriteti Napoleona III. Slednjemu pa vseeno dolgujemo odkritje nove paradigmatične formule za mejno estetsko presojo: ali-ali, ki loči slikarstvo od ne-umetnosti. Enajst let kasneje se je Mallarmé v svojem ugovoru zoper napol zavrjenega Maneta preprosto poslužil nove formule. Zadeve so se nato pospešile. Razstava impresionistov pri Nadarju istega leta, ki so ji sledile »alternativne« možnosti razstavljanja za novo generacijo umetnikov, ki so preprosto odklonili, da bi se pojavili na Salonu, vzpon tega, kar sta Harrison in Cynthia White imenovala sistem »trgovca z umetninami in kritika«¹¹, rastoče nezadovoljstvo med umetniki nad absurdno nepremakljivo žirijo Salona, popolni polom zadnjega Salona, ki je potekal pod pokroviteljstvom Akademije lepih umetnosti leta 1880, umik leta 1881 vladnih oblasti iz organizacije Salona ter nadomestitev Akademije z Društvom francoskih umetnikov, vse te zadeve so vzpodbudile umetnike, ki so bili leta 1884 izločeni iz Salona, da so družno nastopili proti tako imenovanemu Društvu, imeli aprila

¹¹ Harrison in Cynthia White, *Canvases and Careers, Institutional Change in the French Painting World*, The University of Chicago Press, Chicago 1993.

svoj lastni *Salon des Indépendants*, in končno ustanovili junija *Société des artistes indépendants*, ki se ga je lahko udeležil vsak, ne da bi bil podvržen žiriji. To je trenutek, ko se izkristalizira drugi korak, o katerem sem govoril, trenutek, ko se avantgarda vsili kot edina ustrezna strategija za preživetje tradicije. Ne le, da nihče več ne ve koga umetnost naslavlja, nihče tudi več ne ve kdo je legitimen umetnik. Podrla se je legitimizirajoča avtoriteta.

Končno vstopi sel. Leta 1917 je francoski umetnik, ki je dve leti živel v New Yorku – in je bil tam bolj slaven kot v svoji lastni državi, ker je na razstavi Armory Show pokazal sliko v kubističnem stilu, ki jo je krasil naslov *Akt, ki se spušča po stopnicah*, ki so ga njegovi kubistični prijatelji ocenili kot heretičnega – na prvi razstavi, ki jo je organiziralo Društvo neodvisnih umetnikov, žiriji za sprejem slik za razstavo (ki ji ni predsedoval nihče drug kot on sam) pod psevdonimom Richard Mutt diskretno predložil skromen moški pisoar. Dodati je treba, da je Društvo neodvisnih umetnikov, ki je bilo ustanovljeno šest mesecev prej, na pobudo istega francoskega umetnika – seveda Marcela Duchampa – oblikovalo svoja pravila po vzoru francoskega *Société des artistes indépendants*. Enak moto kot v Parizu so privzeli tudi v New Yorku: »Nič žirije, nič nagrad,« »*Ni récompense ni jury*«. Žirija za sprejem slik na razstavo tako ni imela nobene moči cenzure in ji ni bilo treba dajati svoje estetske sodbe. Vsak, ki je prevzel svojo člansko izkaznico društva (za skromno vsoto šestih dolarjev), je imel pravico na razstavi pokazati dve svoji deli, pravico, ki jo je skrivnostni Richard Mutt uporabil – ali zlorabil – da je podvrgel odobravanju newyorškega občinstva stvar, ki ji nihče ali nič ni bilo nikoli pripravljeno podeliti vzvišen status umetniškega dela: pisoar! Nespodoben pisoar, ki je kljub temu, da je bil imenitno nov in nerabljen, simbolično zaudarjal po urin in seksu, in čeprav naslovljen *Fontana* ter neopazno podpisan in datiran, kot ponavadi umetniška dela so, brezsravno razkazoval svoj družbeni izvor. Vulgarna stvar potegnjena iz »česarkoli«. Stvar je bila na skrivaj in hitro umaknjena pred razstavo in newyorško občinstvo ni bilo poklicano, da bi izreklo svojo sodbo, kar pa ji ni preprečilo, da je v knjigah umetnostne zgodovine dosegla status eksemplarične ikone nove kategorije ne-umetnosti, odete v oporečni prestiž avantgardnega diskurza. Z drugimi besedami, sel je bil zamenjan z avtorjem sporočila in ne-umetnost je postala za kar nekaj časa negativno ime *umetnosti* na splošno.

Upam, da mi je uspelo vsaj malo razgaliti pisoar, in s pisoarjem množico ostalih kanoničnih del negativnosti avantgardizma. To ne pomeni, da sem želel iz avantgarde vzeti vso negativnost ali da sem želel pisoar odrešiti tradicije razumljene kot neprekinjene kontinuitete ali družbenega sporazuma. V tradiciji avantgarde ni nič neprekinjenega in sporazumnega. Kar sem želel storiti, je izbrisati hipoteko, ki jo je avantgardizem položil na avantgardo sedaj, ko

je več kot očitno, da je revolucionarni retoriki in emancipatoričnim obljubam avantgardizma spodletelo in so porodile nepredvidene pošasti. Upam, da mi je uspelo tudi pokazati, v kakšnem smislu je bila *umetnost na splošno* odgovor na vprašanje: kaj ostaja od umetnosti devetnajstega stoletja v umetnosti dvajsetega stoletja? Strategija ready-madea osvetli postduchampovski umetniški svet le toliko, kolikor pomaga razumeti umetniški svet pred Duchampom. To, kar je Duchamp kot umetnik spoznal leta 1917, je razumel Mallarmé kot kritik že leta 1874. Čeprav je vest rabila nekaj časa, da nas je dosegla, je tisto, kar priznanje ready-madea v šestdesetih letih v osnovi pomeni to, da je postduchampovski umetniški svet, z drugimi besedami stanje, ki sem ga imenoval *umetnost na splošno*, jasno izražen predduchampovski umetniški svet. In končno tudi upam, da sem vam dal bežen vpogled v to, zakaj se je Beuysova utopija že zgodila in zakaj to nikoli ni bila utopija. Beuys je bil prepričan, da kadar lahko naredimo umetnost iz česarkoli, to pomeni, da je vsakdo potencialni umetnik. Duchampov nauk pa je, da je res prav nasprotno: ko je vsak lahko umetnik, je prišel čas, da pokažemo, da lahko iz česarkoli napravimo umetnost. Je to dobra ali slaba novica? Dejal bi, da je opozorilo. Sodobne umetnike opominja, da je dandanes zelo lahko napraviti nekaj, kar je umetnost in izredno težko narediti umetnost, ki je po svoji kvaliteti na ravni avantgardne tradicije. In umetnostnim zgodovinarjem določi nalogo reinterpretacije in veliko odgovornost prenašanja tradicije. Časov, ko se je tradicija prenašala z mojstra na učenca, že dolgo ni več. Že dolgo tudi ni več časov, ko je bilo prenašanje taktirke zaupano monopolu Akademije. Taktirka je sedaj v rokah umetnostnih zgodovinarjev, še posebno takrat, ko poučujejo bodoče umetnike. Gonilna sila mojega prizadevanja, da bi našel razlago avantgarde, ki bi zaobšla avantgardizem, je bilo najprej iskanje zgodovinske resnice, toda ne zgolj to: to je bilo tudi prepričanje, da bi morali kot umetnostni zgodovinarji pomagati našim učencem, da se ubranijo pesmi siren, pa naj gre za utopijo ali razočaranje.

Prevedla Eva Erjavec